

## La question de l'audition dans les œuvres romanesques d'après-guerre de Samuel Beckett

FUJIWARA Yo

«La sensibilité, en présence de ce qui ne peut être que senti (l'insensible en même temps) se trouve devant une limite propre – le signe – et s'élève à un exercice transcendant – la nième puissance<sup>(1)</sup>.»

Gilles Deleuze

Dans une interview de presse publiée en 1961, Beckett revient sur le tournant artistique qui s'est opéré en lui juste après la guerre. Nous sommes alors en 1945 et il vient de revenir en Irlande, à Foxrock où vit sa mère<sup>(2)</sup>. «Je ne suis pas un intellectuel. Je ne suis que sensibilité. J'ai conçu *Molloy* et la suite le jour où j'ai pris conscience de ma bêtise. Alors, je me suis mis à écrire les choses que je sens<sup>(3)</sup>.» De cette expérience à partir de laquelle l'auteur a écrit la scène de la «révélation» de *La Dernière Bande*<sup>(4)</sup>, la critique a surtout retenu la rupture avec l'intellectualisme et une réorientation du romancier vers «l'obscurité intérieure»<sup>(5)</sup>. Dans *Pour Samuel Beckett*, paru en 1966, Ludovic Janvier souligne avec justesse l'importance de «la quête vécue de l'intérieur» dans les œuvres françaises d'après-guerre<sup>(6)</sup>. Trente ans plus tard, en rendant compte de ce moment charnière dans la vie de l'auteur, James Knowlson reprend la même perspective – «Adoptant une démarche déterminante pour son œuvre à venir, Beckett va puiser ses thèmes dans son monde intérieur»<sup>(7)</sup>. Envisager les romans français des années quarante au moyen de ce terme d'intériorité forme ainsi une optique qui semble partagée au sein de la critique beckettienne<sup>(8)</sup>. Mais compte tenu du fait que l'auteur a rédigé ses œuvres

dans une autre langue que sa langue maternelle, et que le personnage y exprime souvent son malaise à l'égard de la langue qu'il utilise<sup>(9)</sup>, il semble bien que la question ne soit pas si simple.

«Je ne suis que sensibilité. (. . .) je me suis mis à écrire les choses que je sens.» Cet accent mis sur la sensation nous semble constituer une des clés essentielles pour éclaircir ce qui détermine et oriente l'évolution de l'œuvre de Beckett. De quoi s'agit-il donc quand Beckett dit : «les choses que je sens»? Comme le dit le narrateur de *Malone meurt* : «Je vois et entends fort mal»<sup>(10)</sup>, le personnage de Beckett fait fréquemment remarquer une défaillance de sa vue et de son ouïe<sup>(11)</sup>. Néanmoins, s'il évoque ses perceptions auditives avec une prédominance donnée au silence ainsi que ses facultés visuelles comme marquées par la faiblesse, il n'est pas pour autant dans le silence et le noir absolus. Dans *Malone meurt* justement, avant de noter l'état défectueux de sa vue et de son ouïe, le narrateur perçoit le bruit du sommier sur lequel il est couché et exprime son envie de continuer indéfiniment à l'entendre – «La plainte du sommier, dit-il, fait partie de ma vie, je ne voudrais pas qu'elle s'arrête, je veux dire que je ne voudrais pas qu'elle s'atténue»<sup>(12)</sup>, et on ne peut que constater le fait que l'ouïe du personnage reste toujours ouverte aux bruits du monde.

C'est ainsi à travers le sens de l'ouïe que nous nous proposerons d'examiner la question de l'intériorité et de l'extériorité dans l'œuvre de Beckett. L'ouïe du personnage se rapporte, comme nous allons le voir, non seulement à des bruits extérieurs – extérieurs dans le sens où ils s'associent à des objets du monde, mais aussi à des bruits intérieurs qu'il dit entendre dans sa tête, et la première partie de notre analyse consistera dans une confrontation entre la transcription de bruits extérieurs et celle du bruit intérieur. Dans un second temps, nous observerons des séquences dans lesquelles un air de chanson entre dans l'ouïe du personnage. À la différence des matières sonores considérées comme des bruits, un morceau de musique est marqué par son aspect réitératif, et c'est de par cette caractéristique

qu'une unité musicale passe de l'extérieur à l'intérieur au sein de l'audition. Enfin, une séquence de *L'Innommable* dans laquelle le narrateur dit entendre la *voix* fera aussi l'objet de notre étude. «Qui parle dans les livres de Samuel Beckett? Quel est ce «Je» infatigable qui apparemment dit toujours la même chose?»<sup>(13)</sup>. Comme le montre ces questions posées par Maurice Blanchot en 1953, une réflexion sur la voix occupe depuis toujours une place centrale dans la critique beckettienne<sup>(14)</sup>. Mais si diverses, et si riches que soient les analyses menées jusqu'à aujourd'hui, cette question n'a pas été vraiment abordée dans sa relation à la sensation, et c'est ainsi au carrefour de ces deux problèmes – la voix et la sensation – que notre analyse cherche à se situer.

### 1. Les deux faces de l'audition : transcription de bruits extérieurs et transcription du bruit intérieur

Citons d'entrée ce passage de «La Fin», où l'ouïe du protagoniste se fixe sur des bruits extérieurs.

Allongé sur le dos je ne voyais rien, sinon vaguement, juste au-dessus de ma tête, à travers des fentes minuscules, le jour gris de la remise. Ne rien voir du tout, non, c'est trop. J'entendais sourdement les cris des mouettes qui s'affairaient tout près, autour de la bouche des égouts. Dans un bouillonnement jaunâtre, si j'avais bonne mémoire, les immondices s'unissaient au fleuve, les oiseaux tourbillonnaient au-dessus, en braillant de faim et de colère. J'entendais le clapotement de l'eau contre l'embarcadère, contre la rive, et l'autre bruit, si différent, de l'ondulation libre, je l'entendais aussi. Moi-même, quand je me déplaçais, j'étais moins bateau qu'onde, à ce qu'il me semblait, et mes stases étaient celles des remous. Cela peut sembler impossible. La pluie aussi, je l'entendais souvent, il pleuvait souvent. Parfois une goutte, traversant le toit de

la remise, venait exploser sur moi. Tout cela faisait plutôt liquide. Le vent y joignait sa voix, c'est entendu, ou plutôt celles si variées de ses jouets. Mais qu'est-ce que c'est? Bruissements, hurlements, gémissements et soupirs. Ce que j'aurais voulu, c'étaient des coups de marteau, pan, pan, pan, frappés dans le désert. Je pétai, c'est une affaire entendue, mais difficilement sec, cela sortait avec un bruit de pompe, se fondait dans le grand jamais<sup>(15)</sup>.

Dans ces lignes, la vue du protagoniste est limitée par les ténèbres : comme il se trouve dans un espace clos et obscur – non seulement il est couché dans un canot rangé dans une remise abandonnée, mais ce canot est par ailleurs couvert par des planches –, il ne voit que «le jour gris de la remise» qui filtre à travers des fentes minuscules. Il fixe ainsi son attention sur son ouïe dans cet état quasi aveugle, et cela lui permet de percevoir les qualités différentielles des bruits environnants. En effet, bien qu'il signale l'assourdissement de son ouïe – il dit : «J'entendais sourdement les cris des mouettes», aucun brouillage ne nous semble intervenir dans son audition, et comme il localise par exemple ces cris des mouettes «tout près, autour de la bouche des égouts», la provenance des sons est désignée en même temps qu'ils sont évoqués. Or nous devons aussi noter que les sons évoqués dans ce passage ne se limitent pas à ce qu'on appelle des bruits de fond. Étant donné l'irritation qu'il exprime à l'égard des sons liquides du fleuve et de la pluie – il dit : «Mais qu'est-ce que c'est? Bruissements, hurlements, gémissements et soupirs», les sons qu'il perçoit ici agissent sur son état affectif. Et s'il exprime à la fin son aspiration à entendre «des coups de marteau, pan, pan, pan, frappés dans le désert», c'est sûrement dû à cet agacement que provoquent en lui les bruits liés à l'eau.

Considérons maintenant le cas où la perception auditive du personnage porte sur un bruit intérieur. Dans la séquence suivante de *Molloy*, le personnage éponyme évoque d'abord une vision eschatologique. Ainsi signale-t-il que ses yeux sont fermés et que ses facultés sensorielles diminuent, pour évoquer ensuite ce qu'il

appelle «ce souffle lointain» – ce son qu'il dit entendre dans la tête :

Oui, c'est un monde fini, malgré les apparences, c'est sa fin qui le suscita, c'est en finissant qu'il commença, est-ce assez clair? Et moi aussi je suis fini, quand j'y suis, mes yeux se ferment, mes souffrances cessent et je finis, ployé comme ne le peuvent les vivants. Et j'écouterais encore ce souffle lointain, depuis longtemps tu et que j'entends enfin, que j'apprendrais d'autres choses encore, à ce sujet. Mais je ne l'écouterai plus, pour le moment, car je ne l'aime pas, ce souffle lointain, et même je le crains. Mais c'est un son qui n'est pas comme les autres, qu'on écoute, lorsqu'on le veut bien, et que souvent on peut faire taire, en s'éloignant ou en se bouchant les oreilles, mais c'est un son qui se met à vous bruir dans la tête, on ne sait comment, ni pourquoi. C'est avec la tête qu'on l'entend, les oreilles n'y sont pour rien, et on ne peut l'arrêter, mais il s'arrête tout seul, quand il veut. Que je l'écoute ou je ne l'écoute pas, cela n'a donc pas d'importance, je l'entendrai toujours, le tonnerre ne saurait m'en délivrer, jusqu'à ce qu'il cesse. Mais rien ne m'oblige à en parler, du moment que cela ne fait pas mon affaire. Et cela ne fait pas mon affaire pour le moment<sup>(16)</sup>.

La première chose à noter dans ce passage, c'est le fait que le personnage évoque le bruit interne toujours au singulier. Il le qualifie en effet comme étant «ce souffle lointain», ou tout simplement «un son», et cela à la différence des nombreux bruits extérieurs évoqués dans l'extrait de «La Fin» que nous venons d'examiner. Or un autre point distingue ce bruit intérieur d'avec le bruit extérieur. Alors que les sons extérieurs que le personnage entend avec ses oreilles s'associent à des objets réels, le bruit interne, étant un son entendu dans la tête et non avec les oreilles, n'est pas de ce fait de nature référentielle. Enfin, il est aussi important de signaler que le personnage ne peut exercer aucune maîtrise sur le bruit intérieur. Si les bruits

extérieurs sont décrits comme des sons «qu'on écoute, lorsqu'on le veut bien, et que souvent on peut faire taire, en s'éloignant ou en se bouchant les oreilles», le bruit interne est un son «qu'on ne peut (. . .) arrêter», et qui «s'arrête tout seul». Le personnage considère ainsi le bruit interne comme *un corps étranger* au sein de son audition, et cela à tel point que ce souffle lui inspire du dégoût et de l'angoisse – il dit : «je ne l'aime pas, ce souffle lointain, et même je le crains».

Qu'il s'agisse de bruits extérieurs ou de bruits intérieurs, l'ouïe du personnage est ainsi dotée d'une remarquable aptitude à percevoir les sons et leur force. Dans l'extrait de «La Fin» où le personnage fixe son attention sur les bruits du monde, le fait qu'il éprouve une irritation en écoutant des bruits de liquides montre bien que les sons agissent sur son état émotionnel. De même dans la séquence de *Molloy*, étant donnée la crainte que le personnage évoque par rapport au souffle intérieur, il ne fait guère de doute que ce dernier exerce une pression sur celui qui l'entend.

## 2. Passage de l'extérieur à l'intérieur : une audition musicale

Nous considérerons maintenant le cas où le personnage perçoit une unité musicale à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. Il s'agit d'abord de cet exemple de «La Fin», dans lequel le personnage parle des sons qu'il entend dans une chambre au sous-sol :

Ce qui m'écorchait le plus c'était les cris des vendeurs de journaux. Ils passaient en courant tous les jours aux mêmes heures, les talons claquaient sur le trottoir, ils criaient le nom des journaux et même les nouvelles à sensation. Les bruits qui venaient de la maison m'écorchaient moins. Une petite fille, à moins que ce ne fût un petit garçon, chantait tous les soirs à la même heure, quelque part au-dessus de moi. Pendant longtemps je n'arrivais pas à saisir les paroles. Mais à force de les entendre presque tous les soirs je finis par en saisir quelques-unes. Étranges paroles pour une petite fille, ou un petit garçon. Était-

ce une chanson de mon esprit, ou venait-elle seulement du dehors? C'était une sorte de berceuse, je crois. Moi-même elle m'endormait souvent<sup>(17)</sup>.

Dans ce passage, l'ouïe du personnage se rapporte d'une part aux cris des vendeurs de journaux, d'autre part à une chanson d'enfant. Et si ces deux matières sonores se caractérisent toutes les deux par leur régularité – il entend celle-ci «tous les soirs à la même heure», et ceux-là «tous les jours aux mêmes heures» –, le personnage ne manque pas de suggérer leur différence. Alors qu'il qualifie les cris des vendeurs comme «ce qui l'écorchait le plus», la chanson de l'enfant fait partie des bruits qui viennent de la maison, bruits à l'égard desquels il se sent moins agressé, et c'est ainsi que le personnage observe le processus de sa perception musicale de manière concrète.

Trois étapes se distinguent dans la perception musicale de cette séquence. D'abord, comme en témoignent ces propos : «Pendant longtemps je n'arrivais pas à saisir les paroles», le personnage signale un état dans lequel les propos de la chanson restent insaisissables, seul l'air étant perçu. En second lieu, il rend compte d'un effet de répétition, grâce auquel il en vient à comprendre une partie des paroles – il dit : «Mais à force de les entendre presque tous les soirs je finis par en saisir quelques-unes». Enfin les dernières lignes de l'extrait suggèrent qu'il a perdu les repères qui lui permettraient de distinguer entre l'intérieur et l'extérieur. S'il se demande à la fin : «Était-ce une chanson de mon esprit, ou venait-elle seulement du dehors?», c'est parce que le personnage, tout en sachant que cette chanson vient de l'extérieur, sent en même temps qu'il l'entend à l'intérieur de lui.

Cela signifie-t-il que la chanson en vient à s'inscrire dans l'esprit du personnage? Puisque ce dernier ne fait que s'interroger au sujet de ce passage de l'extérieur à l'intérieur de son audition, la réponse ne pourrait être qu'une supposition. Néanmoins, quoique la question reste en suspens, les trois étapes que nous reconnaissons ici suggèrent une intériorisation progressive de l'unité musicale.

Afin de cerner de plus près cette transition de l'extérieur à l'intérieur au sein de la perception auditive, il nous faut examiner une autre séquence liée à la musique. Dans un paragraphe de *Malone meurt*, lors d'une interruption momentanée de sa narration, le personnage s'aperçoit qu'il est enveloppé de ténèbres, et il fixe son attention sur le phénomène de l'audition. Il entend alors non seulement les bruits minuscules que fait son crayon au contact du papier, mais encore un chœur qui vient de loin.

Oui, l'obscurité est complète. Je ne vois rien. Même la vitre, je la vois à peine, et le mur qui forme avec elle un contraste si saisissant, là où il lui cède la place, au point de ressembler souvent au bord d'un abîme. Mais j'entends le bruit de mon petit doigt qui glisse sur le papier et celui si différent du crayon qui le suit. C'est ça qui m'étonne et me fait dire qu'il y a quelque chose de changé. D'où cet enfant que j'aurais pu être, pourquoi pas. Et j'entends aussi, nous y voilà enfin, un chœur, mais assez distant pour que ses piano ne puissent arriver jusqu'à moi. Je connais ce chant, je ne sais d'où, et quand il diminue, et quand il s'évanouit, il continue en moi, mais plus lent, ou plus vite. Car lorsque les airs me l'apportent à nouveau, c'est avec de l'avance, ou du retard, sur mon chant à moi. C'est un chœur mixte, ou je me trompe fort. Avec des enfants aussi peut-être. J'ai l'absurde sentiment qu'une femme dirige. Il y a longtemps qu'il chante le même chant. Il doit répéter. C'est déjà du passé, il a poussé une dernière fois le cri triomphal qui l'achève. Serait-ce la semaine de Pâques? Se faire brave comme un jour de Pâques. Dans le cas affirmatif ce chant que je viens d'entendre, et qui à vrai dire ne s'est pas encore tout à fait calmé en moi, n'aurait-il pas été tout simplement en l'honneur de celui qui le premier ressuscita d'entre les morts, de celui qui me sauva, vingt siècles à l'avance? Le premier? Le coup de gueule final le laisse supposer<sup>(18)</sup>.



Sans doute la référence à Pâques est-elle à considérer avec d'autres allusions bibliques de l'œuvre<sup>(19)</sup>. Mais puisque notre intérêt consiste pour le moment à éclaircir la dualité de l'audition, nous nous bornerons ici à examiner les deux manières dont le personnage perçoit la musique intérieure.

Observons d'abord le passage de l'extérieur à l'intérieur de l'air du chœur dans son audition. Lorsque l'ouïe du personnage ne capte plus le chœur en raison de sa distance ou de sa faiblesse, le chant intérieur en prend le relais pour qu'il entende la suite. Et comme il signale soit l'antériorité soit la postériorité de ce chant intérieur par rapport à celui qui vient de l'extérieur – il dit : «quand il diminue, et quand il s'évanouit, il continue en moi, mais plus lent, ou plus vite» –, nous constatons que s'opère une transition de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa de la perception auditive. Ensuite, il faut également remarquer une rémanence de l'unité musicale dans cette séquence. Vers la fin de ce passage, le narrateur signale certes l'arrêt de la musique – il dit : «C'est déjà du passé». Néanmoins, comme il sent le chant qui «ne s'est pas encore tout à fait calmé en <lui>», la musique poursuit son cours dans son ouïe intérieure.

Or, on notera sans doute qu'il s'agit ici d'une chanson déjà entendue – «je connais ce chant», dit le narrateur. Par ailleurs, si l'on considère cette audition intérieure comme l'effet d'un souvenir, on jugera que cette écoute de la musique interne n'a rien de particulier dans le phénomène de l'audition. Cependant, ce qui nous semble essentiel au sujet de cette écoute, c'est le fait que le chant intérieur succède à celui qui vient de l'extérieur, et que le passage de l'extérieur à l'intérieur se fait dans une continuité.

### 3. Le dehors, le dedans et le milieu : audition de la voix

Reste à examiner le cas dans lequel la question de la voix entre dans le domaine des sens. «<T>out est une question de voix. Ce qui se passe, ce sont des mots. Je dis

ce qu'on me dit de dire»<sup>(20)</sup>. Comme le dit le narrateur de *L'Innommable*, le dernier roman de la trilogie, les mots que profère le narrateur reviennent aux mots des autres. Entendre et dire sont ainsi étroitement liés dans cette œuvre, et c'est justement à l'intersection de ces deux verbes que le narrateur commence à saisir ce qu'il sent.

je ne me sens pas une bouche, je ne me sens pas une tête, est-ce que je me sens une oreille, répondez franchement, si je me sens une oreille, eh bien non, tant pis, je ne me sens pas une oreille non plus, ce que ça va mal, cherchez bien, je dois sentir quelque chose, oui, je sens quelque chose, ils disent que je sens quelque chose, je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce que je sens, dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis, ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi je l'aurai entendu, sans oreille je l'aurai entendu, et je l'aurai dit, sans bouche je l'aurai dit, je l'aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre, (...) <sup>(21)</sup>.

Dans ce passage, bien que le narrateur évoque une crise de toutes ses facultés sensorielles – il dit : «je ne me sens pas une bouche, je ne me sens pas une tête, (. . .) je ne me sens pas une oreille non plus», ses sens ne tardent pas à lui revenir, et la voix des autres, nous allons le voir, constitue ici un facteur essentiel de ce retour.

Il s'agit d'abord d'un état où le narrateur dit sentir quelque chose. Lorsqu'il

constate : «oui, je sens quelque chose», avec par ailleurs ce «oui» affirmatif, il nous donne l'impression d'être sorti de son état insensible. Cependant ce n'est en vérité qu'une fausse affirmation. Car, en disant : «ils disent que je sens quelque chose», le narrateur relève que les propos avec lesquels il vient d'affirmer sa sensation – «oui, je sens quelque chose» – viennent de ce qu'«ils disent». Ce «je sens quelque chose» consiste ainsi en un discours rapporté : il renvoie à la voix des autres. D'où cette indétermination du complément d'objet du verbe «sentir» – il dit : «je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce que je sens» – pour enchaîner sur un appel aux autres, sur son besoin d'entendre leur voix : «dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis».

Par où commence alors le fait que le narrateur sent? Comme il dit : «ils auront dit qui je suis, et moi je l'aurai entendu, sans oreille je l'aurai entendu, et je l'aurai dit, sans bouche je l'aurai dit, je l'aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c'est peut-être ça que je sens», c'est en passant par ces trois actes signalés au futur antérieur – ils auront dit ; je l'aurai entendu ; je l'aurai dit – que le narrateur en vient à dire : «c'est peut-être ça que je sens». Quoiqu'il ne se sente toujours ni oreilles ni bouche, le fait d'entendre lui permet de distinguer «hors de moi» et «dans moi», et c'est à partir de cette distinction sur le plan spatial qu'il commence à préciser non seulement ce qu'il sent, mais aussi ce qu'il est – il dit : «c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis».

Dans cette phase où le narrateur entre dans un état intermédiaire, il est évident que ce n'est plus d'après le dire des autres qu'il dit : «c'est peut-être ça que je sens». En disant : «je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur», le narrateur signale que son ouïe donne à la fois sur l'extérieur et l'intérieur. Et s'il se réduit ensuite au tympan tout en évoquant sa vibration : «je me sens qui vibre, je suis le tympan», c'est parce que ses deux faces ne cessent de subir une pression acoustique<sup>(22)</sup>. À la différence de la première phase où le narrateur dit sentir quelque chose d'après les

mots des autres, la voix fait ainsi résonner trois zones d'audition : le dehors, le dedans et le milieu, et c'est de cette manière *directe* que la voix agit sur les sens du narrateur.

## Conclusion

Nos observations sur le sens de l'ouïe dans trois domaines différents – bruits, musique, voix – montrent clairement que l'accent mis par Beckett sur la sensation dans une interview de presse ne peut pas être envisagé seulement au moyen du terme d'intériorité. Si le personnage se plaint de la diminution de ses facultés sensorielles, l'ouïe du personnage reste toujours ouverte aux bruits infimes, et comme le personnage de «La Fin» éprouve de l'irritation à l'égard des bruits de liquides, les matières sonores agissent toujours sur le personnage.

Ce qui est en jeu dans la question de la sensation dans l'œuvre de Beckett, c'est ainsi *l'action de la force des sons*. Le passage de l'extérieur à l'intérieur d'une unité musicale qu'évoque le personnage n'est jamais étranger à sa force de répétition. Et cette force, le narrateur de *L'Innommable* en subit l'action de manière plus directe. Dans ce dernier roman de la trilogie, si le narrateur se réduit à n'être qu'une cloison vibrante, c'est parce que la voix percute la membrane tympanique, tout en oscillant entre l'extérieur et l'intérieur, tout en battant le monde et le crâne. L'oreille de Beckett se caractérise ainsi par cette double face qui lui permet de capter ce va-et-vient sonore entre l'intérieur et l'extérieur. Et c'est dans cette résonance qui traverse trois zones d'audition – le dedans, le dehors et le milieu – qu'il faut entendre ces propos de Beckett : «Je ne suis que sensibilité. (. . .) je me suis mis à écrire les choses que je sens.»

## Notes

- (1) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Minuit, 1968, p.182.

- (2) Il y a une confusion concernant l'année de cet événement. Dans *Rencontres avec Samuel Beckett*, Charles Juliet affirme qu'il remonte à 1946. Mais dans une lettre adressée à Richard Ellmann, datée du 27 janvier 1986, Beckett le fait remonter à l'été 1945. Cf. *Rencontres avec Samuel Beckett*, Charles Juliet, P.O.L., 1999, p.17, 38 ; James Knowlson, *Beckett*, Solin-Actes sud, 1999 (Traduction française de *Damned to fame : The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, 1996), p.969 (Note 55).
- (3) Gabriel d'Aubarède, *Nouvelles littéraires*, 16 février, 1961.
- (4) Cf. James Knowlson, *op. cit.*, pp.452–455, p.969 (Note 52).
- (5) *Ibid.*, p.453.
- (6) Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966, p.44.
- (7) James Knowlson, *op. cit.*, p.454.
- (8) Cf. par exemple Deirdre Bair, «La Vision, enfin» dans *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, Herne, 1976, rééd. Livre de poche, «Biblio-essais», p.71 ; Erika Ostrovsky, «Le Silence de Babel», *Ibid.*, p.199 ; Thomas Hunkeler, *Echos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, 1997, p.213 ; Jürgen Siess, «Beckett's Posture in the French Literary Field» dans *Beckett at 100, Revolving it all*, ed. by Linda Ben-Zvi and Angela Moorjani, Oxford University Press, 2008, p.180.
- (9) Sur cette question du «malaise», cf. Yo Fujiwara, «L'Intrusion de la voix dans *Molloy* de Samuel Beckett – Remarque sur le glissement de «je» à «on» –», *Études de langue et littérature françaises*, n°84, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 2004, pp.200–211.
- (10) Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1951, p.19.
- (11) «D'habitude, je ne voyais pas grand'chose. Je n'entendais pas grand'chose non plus.» Samuel Beckett, «La Fin» in *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, 1958, p.101.
- (12) Samuel Beckett, *Malone meurt*, *op. cit.*, p.19.
- (13) Maurice Blanchot, «Où maintenant? Qui maintenant?» dans *N.R.F.*, n°10, 1953, repris in *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, rééd. «Folio essais», p.286.
- (14) Voir entre autres Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991 ; Alain Badiou, «L'Écriture du génétique : Samuel Beckett» in *Conditions*, Seuil, 1992 ; Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994 ; Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet, Une Apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996 ; Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, 1998 ; Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, José Corti, 1998 ; Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999.
- (15) Samuel Beckett, «La Fin», *op. cit.*, pp.106–108.

- (16) Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951, pp.64–65.
- (17) Samuel Beckett, «La Fin», *op. cit.*, p.84.
- (18) Samuel Beckett, *Malone meurt*, *op. cit.*, pp.56–57.
- (19) *Ibid.*, p.7, 99, 137–139, 150, 178.
- (20) Samuel Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p.98.
- (21) *Ibid.*, pp.159–160.
- (22) Étymologiquement, tympan vient du latin *tympanum* (en grec *tumpanon*), soit instrument à percussion «tambourin». Voir *The Space of vacillation, The Experience of language in Beckett, Blanchot, and Heidegger*, Michiko Tsushima, Peter Lang, 2003, p.48.

(文学部非常勤講師)